УДК 785.74 : 780.616.432.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1608

Кутлуєва Дар'я

ORCID 0000-0002-2751-5720

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції 11/13, Харків, 61003, Україна
daryakutlueva@gmail.com

ФОРТЕПІАННІ КВАРТЕТИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА ЯК ЯВИЩЕ РОМАНТИЧНОЇ ЕПОХИ

АНОТАЦІЯ

Кутлуєва Дар'я. Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона як явище романтичної епохи.

У статті розкриваються жанрово-стильові особливості названих творів з боку проявів в них властивостей романтичної музики. Зауважується, що попередні спроби у цій жанровій сфері, які належать раннім композиторам-романтикам К. М. Веберу та Ф. Шуберту, ще мають усі прикмети класичного стилю. Це дає право вважати саме Ф. Мендельсона зачинателем романтичної традиції жанру. Про її виникнення в розглядуваних творах свідчать такі притаманні їм риси, як акцентування індивідуально-особистісного начала, панування мінорних тональностей, пристрасний тон висловлювання, розширення меж циклу до чотирьох частин та ін. Визначається, що не дивлячись на хронологічну стислість строку написання квартетів, у них спостерігається еволюція композиторського стилю, що не в останню чергу відбивається на трактуванні ансамблевого письма. Високі художні якості фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона привертають до себе увагу багатьох колективів, серед яких «Форе-квартет» демонструє найбільш адекватну інтерпретацію виконуваних творів.

Ключові слова: фортепіанний квартет; жанр; ансамбль за участю фортепіано; Ф. Мендельсон; виконавська інтерпретація.

АННОТАЦИЯ

Кутлуева Дарья. Фортепианные квартеты Ф. Мендельсона как явление романтической эпохи.

В статье раскрываются жанрово-стилевые особенности названных произведений со стороны проявлений в них свойств романтической музыки. Отмечается, что предыдущие опыты в этой жанровой сфере, принадлежащие ранним композиторам-романтикам К. М. Веберу и Ф. Шуберту, еще имеют все приметы классического стиля. Это дает право считать именно Ф. Мендельсона зачинателем романтической традиции жанра. О ее возникновении в рассматриваемых произведениях свидетельствуют такие присущие им черты, как акцентирование индивидуально-личностного начала, господство минорных тональностей, страстный тон высказывания, расширение границ цикла до четырех частей и др. Отмечается, что несмотря на хронологическую сжатость срока написания квартетов, в них наблюдается эволюция композиторского стиля, не в последнюю очередь отразившаяся на трактовке ансамблевого письма. Высокие художественные качества фортепианных квартетов Ф. Мендельсона привлекают к себе внимание многих коллективов, среди которых «Форе-квартет» демонстрирует наиболее адекватную интерпретацию исполняемых произведений.

Ключевые слова: фортепианный квартет; жанр; ансамбль с участием фортепиано; Ф. Мендельсон; исполнительская интерпретация.

ABSTRACT

Kutluieva Daria. Piano quartets by F. Mendelssohn as a phenomenon of the Romantic era.

Background. Nowadays, the typology of the piano quartet is actively studied by the modern scientists. The genesis of this genre is becoming more contentious. As pointed out by L. Tsaregorodtseva (2005), and earlier I. Byaly (1989), a connection of concerts for clavier solo accompanied by a string ensembles and a string quartet form a foundation for a genre of the piano quartet. N. Samoilova (2011) sees the origin of this genre in ensembles with clavier, L. Tsaregorodtseva (2005) – in the historical and cultural situation of the last third of the 18th century, including the genre (string quartet and piano concerto), structural and compositional (sonata form), organological (instrument condition), performing (pianism development). I. Byaly (1989) and I. Polskaya (2001) consider the trio principle as

the basis of ensemble genres, including the piano quartet. A conjunction of these opinions let us perceive the piano quartet as the result of the synthesis of various compositional and genre principles of ensembles, which formed the basis of the classical structure of the genre. Its creators are believed to be W. A. Mozart, the author of two piano quartets: *No. 1 g-moll KV478* and *No. 2 Es-dur KV493* (1785; 1786), and L. Beethoven, who composed four piano quartets: *WoO 36 № 1 Es-dur; № 2 D-dur; № 3 C-dur* (1785) and *op. 16 Es-dur* (1801). In these compositions of the classical era the defining attributes of the genre were multitimbrality, which manifests in keyboard and string instruments; ensemble players equality; signs of various types of utterance, including those inherent in a string quartet and clavier concerto involving a group of strings; sonatas and symphonies; as well as the type of composition, built on the model of “fast-slow-fast” with the obligatory sonata *Allegro* in the first position.

In the romantic era, the boundaries of the genre expand in terms of content, structure, interpretation of the ensemble. The first attempt to increase the scale of the cycle belongs to C. M. Weber, who brought it closer to the composition of the string quartet through the introduction of *Menuetto*. However, the final four-part cycle is set by F. Mendelssohn, who replaced *Menuetto* with *Scherzo*, which becomes the normative model for the romantic tradition of the genre.

Objectives. The purpose of this article is to determine the role of F. Mendelssohn’s piano quartets in the evolution of the genre in general, and in the romantic era in particular.

Results. Three piano quartets by F. Mendelssohn present a picture of his youthful attitude. The musician’s early composing ability allowed him to turn to the creation of works of this genre without fear. This genre usually attracts the attention of artists in their mature period of creativity, having mastered various genres, including chamber-instrumental ensembles (W. A. Mozart, R. Schumann, J. Brahms). It is easy to observe the commonalities of F. Mendelssohn and young Beethoven, who also composed the piano quartets in the early days of his oeuvre.

F. Mendelssohn has composed three piano quartets: *No. 1 c-moll* (1882), dedicated to Prince Antoine Radziwill, *No. 2 f-moll* (December 1823), dedicated to Karl Zelter, and *No. 3 h-moll* (January 1823) – to Goethe. The skill of using large structures, the depth of musical thought, and even the sings of his future style are starting to find expression in Mendelssohn’s youth compositions.

The four-part structure of the composition cycles reveals the young composer's interest in the works of L. Beethoven, in particular in his piano sonatas. Distinctly clear analogies are also found in «Aurora» *op.* 53 and «Appassionata» *op.* 57. R. Larry Todd (2003) also points to the similarity of the original themes of the Piano quartet *No. 1 c-moll* by F. Mendelssohn and the piano sonata in the same key *KV457* by W. A. Mozart. It defined by the initial course of the sounds of the basic triad, as well as the use of symmetrical question-answer constructions, contrasting in mood. The connections between these two compositions are even more evident in the finale, which begins with a theme directly borrowed from the last part of W. A. Mozart's sonata (as identified by the author of this article).

In Quartet *No. 2 f-moll*, connections with the music of L. Beethoven are not limited to allusions to the famous piano sonatas of the Viennese classic. The first part of F. Mendelssohn's cycle contains several definite signs of Beethoven's influences: the development of the code is significantly expanded in the sonata form, and in a monumental reprise the young author defines the extreme dynamic level *fff*. In *Adagio (Des-dur)* there is a wide enharmonic palette, including several sharp keys. The next part, labeled as *Intermezzo*, provides a transition to the «explosive» finale, which opens with a «rocket-like» theme, driven by an ascending line of chromatic bass.

Piano Quartet *No. 3 h-moll* is the work that determined the choice of F. Mendelssohn's professional composer career, which was highly appreciated by L. Kerubini. Mastery of the musical form is manifested in a significant expansion of the scope of the cycle and each of its parts. Adhering to the strategy of virtuoso interpretation of the piano part, which was chosen in the first two opuses, the author, at the same time, subordinates the tasks of demonstrating the pianist's instrumental possibilities to the purpose of disclosure the dramatic idea of the work. At the same time, he does not brake the principle of equality of ensemble members, borrowed from his predecessors in any of his piano quartets.

Conclusions. The analysis revealed the following indicators of the romanticization of the piano quartet genre in the work of F. Mendelssohn. These are: the scale of the content and composition of the cycle; the large coda sections in the first and final parts; the poetic completion of the lyrical second parts, as it is in «songs without words»; brilliance of the final parts; dominance of minor keys; equality of ensemble members with the «directorial» function of the piano and others. The high artistic qualities of F. Mendelssohn's piano quartets attract the

attention of many performers, among which the Foret Quartet demonstrates the most adequate interpretation of these works.

Key words: piano quartet; genre; ensemble with the piano; F. Mendelssohn; performing interpretation.

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві спостерігається підвищена увага до феномену змішаних ансамблей за участю фортепіано. Зазвичай дослідники звертаються до фортепіанних тріо та квінтетів, фактично обминаючи квартети, унаслідок чого цей жанр не одержав наукової характеристики як цілісна художня система з власними принципами організації, ансамблевим письмом, генетичним кодом, історичним становленням і стильовими метаморфозами. До того ж, відкритим залишається питання про точки відліку його буття в різні періоди розвитку музичного мистецтва. Зокрема, потребує встановлення той момент історичного процесу, з якого починається романтична традиція фортепіанного квартету, та ім'я композитора, котрого можна вважати її першовідкривачем. До вивчення цього жанру спонукає також виконавська практика сьогодення, націлена на поповнення концертного репертуару, у тому числі через включення до нього творів фортепіанно-квартетного типу.

Мета даної статті полягає у визначенні ролі фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона в еволюції жанру, зокрема, романтичної епохи.

Аналіз останніх публікацій з обраної теми. Питання про генезис фортепіанного квартету активно дискутується його дослідниками, внаслідок чого єдність поглядів на специфіку цього жанру відсутня. Так, Л. Царегородцева (2005), як раніше І. Бялий (1989), вважають прототипом творів даного типу концерт для клавіру соло із супроводом струнного ансамблю та струнний квартет. Н. Самойлова (2011) бачить походження цього жанру в сімействі ансамблів за участі клавіру, Л. Царегородцева – в історико-культурній ситуації останньої третини XVIII століття, включаючи жанровий (струнний квартет і фортепіанний концерт), структурно-композиційний (сонатність), органологічний (стан інструменту), виконавський (розвиток піанізму) зрізи.

І. Бялий та І. Польська (2001) вказують на тріо-принцип, як основу ансамблевих жанрів, в тому числі фортепіанного квартету. Незважаючи на різницю наведених думок, вони мають евристичну цінність, яка дозволяє уявити фортепіанний квартет як синтез різних жанрових, композиційних, ансамблевих принципів, що складають основу класичної структури жанру.

Виклад основного матеріалу. Засновниками жанру фортепіанного квартету зазвичай вважають В. А. Моцарта, який створив два фортепіанних квартети: № 1 *g-moll KV 478* і № 2 *Es-dur KV 493*, написаних, відповідно, 1785 і 1786 років, та Л. Бетховена, котрому належать чотири фортепіанних квартети: *WoO 36* № 1 *Es-dur*, № 2 *D-dur*, № 3 *C-dur* і *op. 16 Es-dur*, що виникли в ті ж роки, що й у В. А. Моцарта. У цих творах класичної епохи сформувались такі специфічні властивості даного жанру, як різноманітність, що передбачає поєднання клавішного і струнних інструментів; паритетність ансамблів; різні типи висловлювання, властиві струнному квартету і клавірному концерту за участі групи струнних; сонаті і симфонії; а також тип композиції, збудований за моделлю «швидко-повільно-швидко» з обов'язковим сонатним *allegro* на першій позиції.

Першим романтиком, що звернувся до фортепіанного квартету, був К. М. Вебер. Його твори цього жанру зберігають композиційну структуру фортепіанного квартету, започатковану В. А. Моцартом. Проте, на відміну від класика, звична структура розширюється до чотирьох позицій: між *Adagio* і *Rondo* К. М. Вебер додає нову частину – *Menuetto*, наближаючи таким чином фортепіанний квартет до струнного, на що вказує J. Waggas (1976). Незважаючи на те, що композитор створив тільки один опус в даному жанрі, об'єктивно він подарував цю композиційну ідею наступним митцям, в результаті чого чотирьохчастинний цикл став нормативним для романтичної епохи. Що стосується стилевих властивостей веберівського квартету, то з цієї точки зору автор є послідовником традицій віденської класики. Для самого К. М. Вебера звернення до чотирьохчастинного циклу виявилось плідним, про що свідчать його фортепіанні сонати, три з яких містять обов'язкову ігрову частину. Це дає право Р. Мізітовій (1997) вбачати засвоєння К. М. Вебером традицій Л. Бетховена в жанрі фортепі-

анної сонати, більшість з яких були чотиричастинними. Зауважимо при цьому, що фортепіанні квартети Л. Бетховена, як і В. А. Моцарта, тричастинні.

Слід зазначити, що на формування музичних смаків Ф. Мендельсона вплинули його контакти із К. М. Вебером, коли юнак був присутній в Берліні 1821 року на постановці «*Der Freischutz*», а також із багатьма провідними композиторами і виконавцями того часу, серед яких були Л. Керубіні, Й. Н. Гуммель, Р. Крейцер. Разом з тим, факт безпосередньої орієнтації молодого автора на фортепіанний квартет К. М. Вебера в науковій літературі виявити не вдалося. Те саме стосується і фортепіанних сонат раннього романтика. У зв'язку з цим говорити про спадкоємну лінію від К. М. Вебера до Ф. Мендельсона не має підстав. Залишається лише припустити, що звернення до чотиричастинного циклу в фортепіанних квартетах Ф. Мендельсона обумовлено його інтересом до творчості Л. Бетховена, в тому числі до його фортепіанних сонат. Проте, можна наполягати, що чотиричастинний цикл фортепіанного квартету закріпився саме у Ф. Мендельсона, про що свідчить прихильність композитора до цієї структури в усіх створених ним зразках цього жанру, написаних один за другим в ранній період творчості. Тож мимоволі виникають паралелі з Л. Бетховеном: показовим є витіснення Менуету, використаного в якості ігрової частини К. М. Вебером, «бетховенським» скерцо, на що вказує Б. Смолмон / B. Smallmon (1994).

Ф. Мендельсону належать три фортепіанних квартети: № 1 *c-moll* (1882), присвячений принцу Антуану Радзівілле, № 2 *f-moll* (грудень 1823), адресований Карлу Зелтеру, і № 3 *h-moll* (січень 1823) – музична присвята Й. Гете. Уже в цих юнацьких роботах ми бачимо не тільки винахідливість композитора у використанні масштабних структур і значущість музичної думки, а й характерні риси, притаманні його зрілому стилю. Ранні твори композитора написані у різних жанрах: сонати для різних інструментів (фортепіанні, скрипкові, альтова), струнні квартети, дві опери. Але першим опублікованим твором вундеркінда став Фортепіанний квартет № 1 *c-moll*, над яким композитор почав працювати 1820 року, а завершив у 1822. Уже в цьому першому зразку виявляється характерне для наступних опусів цього

жанру Ф. Мендельсона гармонійне поєднання віртуозних фігурацій фортепіано і тематичних реплік усіх інструментальних партій. Оригінальним з ансамблевого боку є тріо скерцо, де мелодію ведуть тільки альт і віолончель, а партія фортепіано обмежується одноголосним басовим регістром, що надає цьому епізоду характер інтимності, таємничості.

Слід зауважити, що якщо спадкоємні зв'язки з квінтетом К. М. Вебера залишаються невиявленими, то абсолютно безсумнівним здається знайомство Ф. Мендельсона з двома моцартівськими зразками, на що вказує орієнтація юного автора на ансамблеве поєднання інструментів та їх комбінації, встановлені класиком: фортепіано – як віртуозний соліст; як голос, що звучить рівноправно зі струнними і часто об'єднує всі чотири інструменти в унісон; періодичне використання тільки струнних; діалог «питання-відповідь» у струнних з фортепіано та ін. Однак, створюючи свій фортепіанний квінтет № 1 *c-moll*, Ф. Мендельсон надихався не тільки фортепіанними квінтетами свого великого попередника, а й його творами інших жанрів, а саме фортепіанною сонатою *c-moll KV 457*, на що вказує Р. Ларрі Тодд / R. Larry Todd (2003). Так, квінтет, як і соната, починається з висхідного ходу по звуках тонічного тризвуку у віолончелі і альту. Ф. Мендельсон вибудовує свою тему в дусі В. А. Моцарта за допомогою симетричних запитально-відповідальних висловів, контрастних за настроєм. Зв'язки між цими двома композиціями ще більш наявні у фіналі, який починається темою, безпосередньо запозиченою з фіналу названої сонати В. А. Моцарта (встановлено автором пропонуваної статті). Водночас вимальовується і оригінальний почерк композитора, що виявляється у співучості побічної теми першої частини, в низьких «темних» регістрах віолончелі та альту, які нагадують оркестрове інструментування К. М. Вебера, і в бравурному, «польотному» викладенні дводольного метру *Presto* третьої частини, що містить зерна зрілих скерцо Ф. Мендельсона.

Трохи більше, ніж через рік, був створений Фортепіанний квінтет № 2 *f-moll*, в котрому увага композитора зосередилась не стільки на мелодичній, скільки на гармонічній сфері, що підкреслено активним використанням арпеджіжованих фігурацій у першій частині.

Якщо в квартеті № 1 помітний вплив В. А. Моцарта, то в квартеті № 2 більш наявні зв'язки з музикою Л. Бетховена. Одна тільки перша частина містить кілька певних бетховенських прикмет: це і сонатна форма з яскраво вираженою і розширеною розробкою та кодою, і побічна тема першої частини, що «зобов'язана» побічній темі сонати *op.* 53 («Аврора»), і монументальна реприза, для якої юний автор визначає екстремальний динамічний рівень *fff*. Виразно-повільна друга частина циклу в *Des-dur* розкриває багату енгармонічну палітру, що включає низку дієзних тональностей (*E-dur* – *gis-moll* – *H-dur* – *cis-moll* – *Fis-dur*). Третя, ігрова частина, позначена як *Intermezzo*, забезпечує перехід від зосередженого *Adagio* до вибухового фіналу, який відкривається «ракетоподібною» темою, підкресленою висхідною лінією хроматичного басу. Її проведення в різних тональностях (*f-moll* – *As-dur* – *C-dur* – *e-moll* – *F-dur*) передають захоплення композитора енергетикою сонати *op.* 57 («Аппассіоната») Л. Бетховена.

1825 року завершено Фортепіанний квартет № 3 *h-moll*. Композитор демонструє в ньому риси творчої зрілості, що відчувається у впевненості володіння музичним процесом, в тому числі розвитком мелодичного матеріалу. Цей твір віщує майбутній стиль Ф. Мендельсона; квартет вражає масштабністю циклу, своїм розмахом, що нагадує композиції Л. Бетховена, оригінальними темами і новизною форми, які будуть характерні для наступних романтиків, зокрема Р. Шумана.

Натхнення перша частина – *Allegro Molto* – може бути названа справжнім мендельсонівським шедевром. В ній Ф. Мендельсон уникає класичного повторення експозиції і замість цього різко розширює заключну партію – за зразком бетховенських сонатних *allegro*. Індивідуальність автора проявляється в розробці, де темп суттєво прискорюється і переходить з тридольного на рух тактами. З'являється новий тематичний хід, що схвильовано звучить у фортепіано, на який накладаються контрапунктом репліки струнних з інтонаціями головної теми. Цей розділ сприймається як відступ від канонів проведення розробки у сонатному *allegro*. Після репризи цей тематичний хід знову з'являється в розширеній коді, що нагадує другу розробку. Аналіз форми першої частини цього фортепіанного квартету вказує на те, що Ф. Мендельсон перетворює класичну структуру сонатної форми в чо-

тиричастинну схему Л. Бетховена з експозицією, розробкою, репризою і масштабною кодою як другою розробкою.

Іншою масштабною частиною квартету постає великий фінал, що нараховує майже 500 тактів, написаний у формі рондо-сонати. Ця частина демонструє блискучу фортепіанну фактуру концертного типу, що підтримується компактними репліками і тремоло струнних. У зв'язку з цим доцільно нагадати про складний генезис фортепіанного квартету, однією зі складових якого є фортепіанний концерт. У фіналі також весь розвиток музичної думки направлено на кульмінаційну коду.

Контрастом першій частині є ліричне, монотематичне *Andante Es-dur* (друга частина), що привертає увагу своєю «атмосферністю» і прозорістю, та вишукане *Scherzo в fis-moll*, яке захоплює своїм ритмом і фантастичним колоритом на зразок скерцо композитора з музики до п'єси У. Шекспіра «Сон в літню ніч».

Акцент на мінорних тональностях в серії квартетів досить незвичний, особливо в творчості хлопчика-композитора, який, як відомо, був безтурботним і жвавим. У манері, що нагадує Й. Н. Гуммеля і відбиває віртуозну практику того часу, кожен з трьох квартетів спрямовує свій шлях похмуро-серйозним і націленим чином, причому мінорний лад присутній не тільки у всіх перших частинах і скерцо, але й зберігається в кожному випадку і в фіналі. У початкових *Allegro* ладовий рельєф забезпечується пісennими побічними темами, незмінно проведеними в паралельному мажорі і зазвичай супроводжуються гармонічними фігураціями фортепіано. Але головним джерелом контрасту є теплий ліризм повільних частин, кожна з яких відзначена своїм яскравим гармонічним зв'язком з основною тональністю: шоста ступінь *As-dur* (як це зазвичай буває у Л. Бетховена) в квартеті № 1 *c-moll* та *Des-dur* в квартеті № 2 *f-moll*, а також в тональності мажорної субдомінанти *E-dur* в квартеті № 3 *h-moll*. Особливо привабливим є настрій *Adagio* квартету № 2 *f-moll*, який поєднує лірично-романтичний спокій основної тем та містичність середньої частини, що досягається енгармонічними змінами тональностей, забарвленими таємничими звучностями струнних *pp* та сонорними тремоло фортепіано. Серед частин типу скерцо в квартетах № 1 *c-moll* і № 3 *h-moll* є сві-

доцтво вишуканого, іскрометного письма, що пізніше стане характерною рисою стилю Ф. Мендельсона. Так, фантастичність настрою у скерцо квартету *c-moll* досягається контрастом між блискучим *molto perpetuo*, характерним для крайніх розділів частини, і ліричним, схожим на пісню настроєм середнього розділу форми, що звучить як буквальне тріо, з мелодією віолончелі, підтримуваною альтом і нижнім голосом фортепіано.

Взагалі, три фортепіанні квартали Ф. Мендельсона являють собою картину його юнацького світовідчуття. Фортепіанний квартет *op. 1* – чудовий вражаючий зразок, якщо дивитись на нього окремо від інших. Але він не досягає художнього рівня *op. 2*, який, в свою чергу, поступається майстерному *op. 3*. Зазвичай до жанру фортепіанного квартету композитори звертаються вже в зрілий період творчості, або маючи досвід в написанні композицій різних жанрів (В. А. Моцарт, Р. Шуман, Й. Брамс), але Ф. Мендельсон, створюючи свої фортепіанні квартали, був занадто молодий, щоб відчувати страх перед написанням творів цього жанру. У цьому можна побачити паралель до молодого Л. Бетховена, який також звернувся до жанру фортепіанного квартету на початку своєї композиторської кар'єри.

Слід зазначити, що в фортепіанному квартеті № 1 композитор приділяє значну увагу фортепіанній партії. Струнні відтворюють короткі музичні ідеї, іноді в імітації, в той час, як фортепіано майже постійно заповнює фактуру віртуозними фігураціями. У другій частині також панує фортепіано, хоча струнні мають своє «обличчя» в якості кантиленних протяжливих мелодій. Ця тенденція особливо простежується у фіналі, який є свого роду концертом для фортепіано та струнного тріо. Фортепіанний квартет № 2 *f-moll* написаний всього через рік, але він вже дихає впевненістю і зрілістю, досить неочікуваною для 14-річного композитора. Незмінним поки залишається домінування піаніста над струнними, проте цікавим є те, що у всіх частинах циклу тематичні ідеї виростають з тихих ліричних фігур, кожна з яких стає більш експресивною по ходу розвитку художнього матеріалу. Цей розвиток змушує струнні інструменти більше індивідуалізуватися і проявляти свої виразні можливості (наприклад, альт «співає» у високому напруженому регістрі в процесі розгортання по-

бічної партії в першій частині). У фіналі композитору вдається вийти на паритетність інструментів, змагання фортепіано і струнних, що дарує велике задоволення виконавцям на смичкових інструментах в демонстрації своїх віртуозних можливостей.

Фортепіанний квартет № 3 *h-moll* – твір, який визначив обрання Ф. Мендельсоном професійної композиторської кар'єри. Музикант показав цю роботу Л. Керубіні, який знайшов її геніальною. Уже з першої частини чутно, що це самостійний почерк композитора, в той час як початок перших двох квартетів відразу вказує на продовження класичної риторичної лінії (квадратні фрази, що успадковують стильові засади В. А. Моцарта і Л. Бетховена). Водночас якісні показники квартету викривають більшу міру індивідуалізації. Так, перше соло фортепіано, наче нізвідки, несе неаполітанську мелодію, яка відразу ж розгортається і злітає в піднесено-романтичну кульмінацію, що нагадає наступні типи висловлювання у композиторів-романтиків, зокрема Р. Шумана, порушуючи класичну структурну симетрію. Перед нами – дорослий, самостійний Ф. Мендельсон (хоча йому всього 15 років). Нагадаємо, що довжина партитури квартету вдвічі більше, ніж в перших двох опусах. Композитор проявляє тут багатство фантазії і ідей та відпускає на них стільки часу, скільки забажає. Фінал своєю віртуозністю здається схожим на перші два квартети, однак мета цієї віртуозності інша, націлена не на демонстрацію інструментальних можливостей учасників ансамблю, а на розкриття драматичної ідеї твору.

Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона є досить популярними у виконавській практиці багатьох ансамблевих колективів, зокрема такого славетного, як «Форе-квартет», що спеціалізується на виконанні творів цього жанру. Трактуванню учасників властива блискучість, політ, яскраво виражений ігровий модус, що дуже добре відображає стиль самого Ф. Мендельсона. Темпи в квартетах дуже швидкі, але при цьому немає відчуття метушливості або агресивності, все дуже гармонійно відносно балансу і фразування та приносить естетичне задоволення. Велику роль відіграє витончене інтонування, увага до тональних змін, виразної інтерваліки. Особливо переконливі струнні; вони натхненно «співають», розкриваючи багатство фразування і най-

ширшої динамічної шкали. Сольні виходи струнних інструментів, які частішають і складнішають від Першого до Третього квартету, подаються у всьому різноманітті тембрових і віртуозних характеристик. Це, з одного боку, передбачає багатобарвність квартетного письма, з іншого – ідеально побудовану діалогічність учасників названого колективу.

Інші ансамблі (Гаральд Едланд – скрипка, Нора Таксадал – альт, Ауден Сендвик – віолончель, Крістіан Хедленд – фортепіано; Клайді Сахатчі – скрипка, Фабріс Ламарр – альт, Ніколас Хартманн – віолончель, Елізабет Ріголетт – фортепіано), які виконують ці композиції Ф. Мендельсона, на наш погляд, тяжіють до бетховенської манери, більш насиченої, щільної, драматичної. Темпи в цих інтерпретаціях вагомі і стримані, в них не вистачає мендельсонівської легкості і витонченості, що є візитною карткою «Форе-квартету». Даний колектив найбільш близький до романтичної манери виконання, естетичною та ігровою складовою якої є віртуозність та блиск.

Висновки. Невирішеність багатьох питань щодо жанрової системи фортепіанного квартету, його генетичного коду та історичного буття потребують подальшого вивчення цього феномену як з теоретико-методологічних, так й історико-стильових позицій. Зокрема, виникає потреба у встановленні точки відліку, від якої можна вести лінію романтичної традиції фортепіанного квартету. Адже, виходячи з уявлень про перших композиторів-романтиків, доречно було б вважати такою твір у цьому жанрі, що належить К. М. Веберу, або композицію для такого самого складу, написану Ф. Шубертом. Однак, обидва названих опуси з боку стильових властивостей належать до віденського класицизму, хоча К. М. Вебер започаткував ідею чотиричастинного циклу, в супереч тричастинному В. А. Моцарта і Л. Бетховена. Саме цю ініціативу об'єктивно підхопив Ф. Мендельсон, який не тільки розширив межі квартетної композиції, але й наситив її по-справжньому романтичним образним змістом і стильовими властивостями. Це дозволяє вважати саме його фортепіанні квартали першими зразками жанру романтичної доби, що дали «старт» новій історико-стильовій традиції.

У ході аналізу виявлені наступні показники романтизації фортепіанного квартету в контексті становлення індивідуального стилю

Ф. Мендельсона. А саме: масштабність змісту і композиції циклу; наявність великих кодових розділів у першій і фінальній частинах; поетичне забарвлення ліричних других, що передбачають майбутні пісні без слів; таємнича примхливість *Scherzo* за типом мендельсонівської музики до «Сна в літню ніч»; концертно-віртуозний блиск фіналів; панування мінорних тональностей; паритетність ансамблів при «режисерській» функції фортепіано та ін. Водночас, очевидна опора Ф. Мендельсона на композиційні, інтонаційні, ансамблеві та жанрові здобутки В. А. Моцарта і Л. Бетховена, що забезпечує безперервність спадкоємності в історичному становленні жанру фортепіанного квартету.

Високі художні якості фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона привертають до себе увагу багатьох колективів, серед яких «Фор-квартет» демонструє найбільш адекватну інтерпретацію виконуваних творів.

ЛІТЕРАТУРА

Бялый, И. (1989). *Из истории фортепианного трио*. Москва : Музыка, 94.

Мизитова, Р. (1997). Черты оперной драматургии в фортепианных сонатах Карла Марии Вебер. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, 234–239.

Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: История, теория, эстетика*: моногр. Харьков, 396.

Самойлова, Н. К. (2011). *Фортепианный квартет в русской музыке*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Оренбург, 22.

Царегородцева, Л. М. (2005). *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано*: (Дис. ... канд. искусствоведения) Тамбов, 224.

Smallman, B. (1994). *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London : Oxford University Press, 208.

Todd, L. (2003). *Mendelssohn: A Life in Music*. London : Oxford University Press, 736.

Warrac, J. (1976). *Carl Maria Von Weber*. New York : Cambridge University Press, second edition, 377.

REFERENCES

Byalyy, I. (1989). *Iz istorii fortepiannogo trio [From the history of the piano trio]*. Moscow : Muzyka, 94 [in Russian].

Mizitova, R. (1997). Cherti opernoy dramaturgii v fortepiannykh sonatakh Karla Marii Veber [Features of opera drama in piano sonatas by Carl Maria Weber] *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury*, 234–239 [in Russian].

Polskaya, I. I. (2001). *Kamernyy ansambl: Istoriya, teoriya, estetika. [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]*. Kharkov, 396 [in Russian].

Samoylova, N. K. (2011). *Fortepianny kvartet v russkoy muzyke [Piano quartet in Russian music]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Orenburg, 22 [in Russian].

Tsaregorodtseva, L. M. (2005). *Evolutsiya zhanra bolshogo kamerno-instrumentalnogo ansamblya s uchastiem fortepiano [The evolution of the genre of the large chamber-instrumental ensemble with the participation of the piano]*. (Candidate's thesis). Tambov, 224 [in Russian].

Smallman, B. (1994). *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London : Oxford University Press, 208.

Todd, L. (2003). *Mendelssohn: A Life in Music*. London : Oxford University Press, 736.

Warrac, J. (1976). *Carl Maria Von Weber*. New York : Cambridge University Press, second edition, 377.

Стаття надійшла до редакції 12. 04. 2019 р.